LA LENGUA EN TIEMPO DE LOS REYES CATOLICOS

(DEL RETORICISMO AL HUMANISMO)

POR

RAMON MENENDEZ PIDAL

Presidente de la Real Academia Española

Significación del nuevo reinado

El español aúreo, el de los llamados siglos de oro, inicia una nueva edad, un nuevo tipo de lengua y de literatura. Desde la gran bibliografía de Nicolás Antonio, suele comenzarse esa edad en 1500, por el vulgar acatamiento al número redondo de años. Es preferible seguir otro hábito de periodización, el de los reinados, hábito también vulgar, pero que en este caso está muy justificado.

Debe comenzarse con los Reyes Católicos, porque el advenimiento de Fernando e Isabel no sólo cambió el gobierno de la nación, sino la vida entera de la sociedad, transformando la desbarajustada España de Enrique IV en la España que alcanza su más alto punto de interna perfección y externo desarrollo. El idioma sufre ahora en sus rumbos el giro más amplio y fuerte que en mil años de vida ha experimentado. El advenimiento de los Reyes Católicos unifica definitivamente los dos grandes dialectos afines, castellano y aragonés, que seguían caminos separados; hecho de tal importancia que necesitamos ascender al siglo XIII para hallar otro semejante en la unificación del castellano y el leonés bajo Alfonso el Sabio.

Entonces también la lengua literaria pasa del retoricismo (valga el vocablo) dominante en tiempo de Juan II, al humanismo que luego prevalecerá. Con el primer año del reinado de Fernando e Isabel coincide casualmente un hecho cultural de la mayor trascendencia lingüística : la aparición de la imprenta en la Península; los correctores de pruebas tipográficas fueron el organismo, aunque poco organizado, que más hizo por uniformar la lengua literaria. Al comienzo del reinado se produce la obra maestra de Jorge Manrique, que quiebra la dirección estilística predominante en la alta literatura. Y después los descubrimientos geográficos, la dispersión de los judíos españoles, las empresas de Italia, son sucesos llamados a modificar como ningún otro la vida del idioma, que antes transcurría muy casera y ahora se derrama «por cuantos son los climas y los mares».

El espíritu informador de estos tiempos, el del Renacimiento, que comenzaba a actuar ya en la corte de Juan II, aunque como una fuerza ciega, experimenta una depuración esclarecedora. El inspirador estudio de los clásicos latinos y griegos, que antes se cifraba casi sólo en traducciones, muchas veces indirectas, produce ahora trabajos de gran valor filológico-humanístico, a partir de los de Nebrija sobre Virgilio, Persio o Prudencio y los del Comendador Hernán Núñez sobre Séneca, Mela o Plinio. Antes, una irreflexiva admiración, superior a la comprensión, de la literatura clásica, mejor dicho, admiración de su «matéria», de sus exterioridades o sus temas; ahora se inicia una compenetración más sustancial con el espíritu de la antigüedad, en cuanto ejemplar de una nueva concepción de la vida, que lleva a la más alta estimación de todos los valores humanos en sí mismos, como excelentes por ser dones de la madre naturaleza y no mirados bajo la consideración pesimista con que los miraba el pensamiento ascético medieval. Uno de esos valores, el lenguaje, tal como la naturaleza lo puso en boca del hombre, reviste una esencial dignidad que echa por tierra todo el desprecio que por él sentía el retoricismo; la mayor naturalidad se im-

pone en el lenguaje artístico, repeliendo aquel exceso de latinismo, aquel intemperante afán de huir la expresión íntima de las emociones para sustituirla por cualquier recuerdo libresco.

Jorge Manrique

Un primer cambio de orientación en la lengua literaria lo marcan las *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre* (ocurrida en 1476), obra maestra que, como columna miliaria, se alza al principio del reinado de los Reyes Católicos, indicando el comienzo de una nueva edad.

Mientras el prerrenacimiento no podía poetizar la vida actual sino oculta en un superficial velo de antigüedad clásica, Manrique en su elegía aparta con decisión ese velo y mira frente a frente la realidad circundante *(Dexemos a los Troyanos / que sus males no los vimos / ni sus glorias... Vengamos a lo de ayer)*. Lo que le da materia poética es lo de ayer, lo inmediato, la alegría vital de Castilla y sus tristezas presentes, las virtudes caballerescas del Maestre muerto. Y cuando los recuerdos clásicos han de venir, vienen sobriamente escogidos, en elogio del difunto:

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante,
Adriano en elocuencia,
Teodosio en humildad
y buen talante...

evocaciones, meras antonomasias léxicas, que cubren como un tapiz historiado el túmulo del Maestre, fácilmente comprensibles a todos. La Muerte misma, y no ningún personaje de Virgilio o de otro «autor», es quien conforta al caballero cuando está en el trance de perder la vida corporal, asegurándole una segunda vida terrena, la de la fama, y esperanzándole con la tercera vida, la eterna. Así, con exponer nítidamente esa doctrina de las tres vidas, el ascetismo caballeresco de Manrique cristianiza el vocablo *fama*, de boga muy rena-

centista, corrigiendo el sentido pagano, la inveterada concepción estrictamente mundada que fama y honra traían ya en el ideario medieval, desde la leyenda de Alejandro, el poema de Fernán González y don Juan Manuel.

Manrique encaja igualmente todo su vocabulario y fraseología dentro de la vida que él vive. Desecha la retórica elocuencia del período anterior, en la que ve un veneno oculto («que traen yervas secretas sus sabores») y todo su esmero es un retorno a los vocablos y giros de mayor boga tradicional. Su lengua es aquella en que adquieren pleno valor poético las palabras más corrientes; es aquella en que *cara*, voz antes apenas usada, puede arrinconar a *vulto* y a *viso*, únicas expresiones nobles para los poetas de antes, y puede estar en la base de las estrofas más elegantes y bien construídas de la elegía. Si usa latinismos es con gran parsimonia: *senectud* va acompañado de los vocablos vulgares *vejez* y *ancianía; inpunables*, dicho de los castillos 'inexpugnables', era tecnicismo militar pasadero. Los recursos estilísticos que frecuenta no son amanerados; son siempre de la más leve artificiosidad, como los que tanto abundan para dar elevación abstracta al lenguaje: sustantivación neutra *(lo presente, lo no venido)*, infinitivo sustantivado *(aquel trovar, aquel dançar, mi morir)*, plural por singular *(los dulçores, los rocíos, los fuegos encendidos* de amadores). La lengua de esta elegía tiene el aristocrático donaire de la distinción en la llaneza, tiene lo que tanto ensalzó el renacimiento, la desenvoltura cortesana de decir las más graves cosas con las más simples palabras. Tiene llaneza hasta en el metro; la denominada despectivamente «maestría menor» de pie quebrado, adquiere adecuación perfecta para el solemne canto funeral, acompasada como entre doblar de campanas y salmodiar de miserere. Llaneza también en los pensamientos, los de todos los libros de filosofía moral, sin que siquiera pretendan avalorarse con singularidades de expresión. En suma, esta obra maestra, cuyo éxito ha salvado los infinitos cambios de gusto de tantos siglos, cuyos versos adornan la memoria de todos los hispanos-hablan-

tes cultos, no persigue invención extraordinaria alguna, sino sólo distinción constante en la sencillez. Medita lo que está en la mente de todos, y lo dice con palabras que están en los labios de todos, pero lo piensa y lo dice mejor que todos. Es así esta poesía del siglo XV una avanzada del siglo siguiente en que Valdés formulará la gran norma de la selección antes que la innovación.

La «Celestina»

Otra obra capital en que comienza a manifestarse el español clásico es la Celestina. Su primer auto, casi una quinta parte del total, es obra de un anónimo que escribe a fines del siglo XV; los autos 2.° a 16.° están redactados después de 1497 por Fernando de Rojas, que, ocultando su nombre, publica la comedia en 1499; Rojas mismo añadió cinco autos más en 1502; otro anónimo agregó más tarde el llamado auto de Trasso.

Es una arbitrariedad hipercrítica el seguir hoy negando la diversidad de autor para el primer auto, cuando está declarada en el prólogo de Rojas, cuando se halla confirmada por un experto en estilos tan fino como Juan de Valdés, contemporáneo y coterráneo de Rojas, y cuando se ve reafirmada modernamente por el examen comparativo de las fuentes literarias y del lenguaje. El autor del primer auto tenía otras preocupaciones estilísticas que Rojas y usaba ciertas formas de lenguaje que se iban anticuando, empleadas todavía por algunos en los primeros decenios del siglo XVI, pero extrañas a los autos segundo y siguientes de la Celestina; tales son el grupo de pronombres enclíticos *gelo* por 'selo' («yo gelo dixe» era para Nebrija, IV, 6.°, desacostumbrado, pero tolerable), el neutro *al* 'otra cosa', la conjunción adversativa *maguera* 'aunque'. Peculiares también al auto primero son los adjetivos adverbiales latinos, como *misto* 'mezcladamente', *impervio* 'descaminadamente', *inmérito* 'sin merecerlo', *especial* 'especialmente', en lo que el autor anónimo se muestra más ligado al período retoricista. Por su parte Rojas ofrece otros rasgos lin-

güísticos ajenos al auto primero, sobre todo el de usar en oraciones subordinadas el futuro indicativo con sentido hipotético, en vez del subjuntivo: «pide lo que querrás», giro muy propio de tierra toledana, de donde Rojas era, característico también de Juan de Valdés, nacido asimismo en el reino de Toledo. Usa varias veces el participio analógico, vulgar toledano-aragonés *quesido*, en los tiempos compuestos del verbo, al lado de *querido*. En suma, el auto primero pertenece a un autor de región arcaizante, probablemente de Salamanca, donde Rojas halló el manuscrito de ese auto, y el resto de la obra responde al habla de la tierra de Toledo.

Así esta comedia genial, que en el siglo XVI formó escuela, y en su turbia profundidad fué admirada universalmente, se publica como obra anónima y escrita en colaboración, al igual de otras producciones españolas que, a pesar de una poderosa fuerza creadora, aparecen ligadas a la estilística colectiva. En lo que toca a la CELESTINA, su fuerte unidad de concepción artística (argumento único de los que impugnan la multiplicidad de autores) se explica bien porque en el auto primero está, como en semilla, la obra entera, siendo probable además que ese auto fuera acompañado del argumento de la comedia. Un rótulo de la edición de 1501 declara el propósito general de la obra «en reprehensión de los locos enamorados, que vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dizen ser su dios», y en las escenas iniciales del auto primero Rojas había recibido ya del autor anónimo esta divinización del amor, cuyo supremo deleite en la contemplación de la amada sólo es comparable al que promete la bienaventuranza celestial. Las blasfemias de Calisto en adoración de Melibea, que las primeras escenas contienen, no son sino derivación de las que acostumbraban los poetas del período de Juan II, y cuyo rastro conserva el idioma en varios trasplantes del vocabulario religioso al profano, comenzando por la palabra *gloria* que Calisto y Melibea, lo mismo que los poetas del CANCIONERO GENERAL, usan en el sentido de placer vehemente, acepción que la voz no desarrolló en francés ni en italiano.

De igual modo que la idea directriz, el autor anónimo del primer auto impone un estilo al autor medio anónimo de los autos restantes. El encubierto Rojas admira el auto primero por su «estilo elegante, jamás en nuestra castellana lengua visto ni oído», y esa elegancia guía al continuador para reflejar, aunque muy literatizada, el habla conversacional de los varios círculos de una sociedad entre cortesana y universitaria cual era la de la docta Salamanca. Como el verso de Jorge Manrique, frente al de los poetas de Juan II, la prosa de la CELESTINA representa un gran cambio frente a la prosa retoricista, aunque no tan radical. Es obra de transición a la sencillez. Razón tenía Valdés para su tiempo en decir que como la CELESTINA «ningún libro hay escrito en castellano donde la lengua esté *más natural*, más propia ni más elegante»; su diálogo inaugura esa naturalidad y cristalina transparencia que caracteriza el lenguaje del siglo XVI. Contra el encumbramiento de antes, deseoso de oscuridad, muestra una pasión de claridad aun en medio de los muchos restos de retoricismo que conserva, y aun a riesgo de caer a cada paso en la redundancia de «amontonar vocablos» censurada por Valdés; pero esa misma redundancia no es especial de Rojas, pues en forma depurada viene a ser nota estilística de todo el siglo XVI, como que su germen está en los autores latinos, entonces tan estudiados.

La gran novedad de la CELESTINA (por más que sea comedia irrepresentable como tantas otras de la latinidad medieval y del renacimiento) fué la de crear el diálogo prosístico. En el precursor inmediato, el CORBACHO del Arcipreste de Talavera, sólo hallamos aislados monólogos del habla familiar; el hilo dialogal que reúna y avive esos trozos sueltos, formando interlocución, sólo aparece en la CELESTINA. En este diálogo ciertos procedimientos estilísticos, ya usados en el CORBACHO, reciben ahora el pulimiento y gracia con que se trasmiten a los períodos siguientes. La aludida amplitud redundante que toma el discurso cuando llega a una extrema animación, busca en la CELESTINA, más que en el CORBACHO, ameno interés sentencioso («La vejez no es sino mesón de enfermedades, posada de

pensamientos... manzilla de lo pasado, pena de lo presente, cuidado triste de lo porvenir... choza sin rama que se llueve por cada parte»...; *Auto* IV). Otro procedimiento, utilizado antes por el Arcipreste de Talavera, el de las similicadencias gramaticales (dotasse... alcaçasse, etc., comienzo del *Auto* I) tienen en la CELESTINA muy poco uso; lo mismo la verdadera prosa rimada, muy del gusto del CORBACHO, ofrece pocos casos en Rojas: «Por Dios que sin más dilatar me digas quien es esse *doliente* que de mal tan perplexo se *siente*, que su passión y remedio salen de una mesma *fuente*» (*Auto* IV), y luego «Tú lloras de tristeza juzgándome *cruel*, yo lloro de plazer viéndote tan *fiel*». (*Auto* XII); estos dos ejemplos pertenecen al habla elegante de Melibea, en momentos de exaltación, y no son ornato literario de extravagante irrealidad como la crítica los juzga, sino estilo realmente usual en la conversación de las damas y caballeros de aquel tiempo en que la afición a los cancioneros y el arte de trovar formaban parte de las buenas maneras y en que alguna afectación artificiosa de la época anterior se prolongaba con tenacidad, llegando su boga hasta cuarenta años más tarde, cuando don Luis Milán pone semejantes períodos rimados en las conversaciones cruzadas entre los cortesanos de la virreina de Valencia doña Germana de Foix.

También el latinismo, tan censurado en la CELESTINA, tenía uso conversacional muchos años antes, cuando rabí Mosé nos dice que los caballeros y escuderos habían dejado «el puro castellano»; y considerado así, dentro de su momento histórico, vemos que Rojas representa siempre una fundamental atenuación de la anterior artificiosidad. Algunos de los latinismos de la CELESTINA han sido desechados por el idioma: *cliéntula* (III), la «novedad *incogitada*» (VI) «los rayos *ilustrantes* de tu claro gesto» (XII), pero muchos han prevalecido: *súbito*, *perplexo*, *ilícito*, *fluctuoso*, etc. Los elementos librescos del lenguaje, que tanto desbordan en el período anterior, aparecen ahora reducidos a un mínimo. Melibea al morir quisiera decir a su padre «consolatorias palabras... coligidas e sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me man-

davas leer»; pero no incurre en ningún recuerdo erudito. En cambio las alusiones mitológico-historiales a la antigüedad se hallan, no sólo en el lamento de Pleberio, sino a veces en boca de la alcahueta y de los criados; ahora nace el tipo del sirviente docto que luego hace tanto papel en la comedia nacional y que sin duda tiene también fundamento real en el criado del caballero estudiante en Salamanca. Esas citas histórico-clásicas, propias de toda la edad renacentista, aparecen pocas veces en boca de los personajes nobles. Hasta en alguna ocasión, como arrastre de la época anterior, reaparece el metaforizar libresco, que mantiene el lenguaje en la esfera de lo no sentido sino a través de la literatura; Calisto describe a su criado Sempronio los cabellos de Melibea: «¿Ves tu las madexas de oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos» (*Auto* I), es decir, hace comparación con cosa que ni el amo ni el criado vieron en su vida. En otra ocasión, en un estado de desvarío, el habla de Calisto choca con la de su criado, empleando una designación mitológica de la hora del día: «... ni comeré hasta entonce, aunque primero sean los cavallos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quando han dado fin a su jornada», y Sempronio: «Dexa, señor, essas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el sol, e sabrán todos lo que dizes» (*Auto* VIII). El criado, usando hasta una triple reiteración, impone la claridad a la oscuridad remontada del señor, afirmando que un nuevo gusto viene a imperar en el lenguaje literario.

El momento de transición hacia una nueva edad del idioma es visible, tanto como en el estilo de la CELESTINA, en sus formas gramaticales. Una obra maestra, como esta comedia, aparece escrita en una lengua indecisa, llena de sincretismos hasta en sus formas fonéticas, mezcla de formas tan notable como la *f*— inicial alternando con la *h*—, los grupos de consonantes simplificados o no, el timbre de la vocal protónica abierto o cerrado, usos en que continuamente vacilan tanto el autor como las primeras ediciones conocidas, desde la de 1499 a la de 1502.

Conceptismo poético del Cancionero General.

Como la prosa de la Celestina representa una transición, acogiendo muchas formas lingüísticas arcaizantes, muchos restos del retoricismo y primer culteranismo del tiempo de Juan II, también en la poesía del Cancionero General de 1511 hallamos un tránsito en el lenguaje y en el estilo literario, pues, dentro del ambiente cortesano, ni aun el mismo Jorge Manrique solía adoptar la ejemplar llaneza de la famosa elegía. El estilo que más privaba consistía en un primer conceptismo, anuncio del segundo que floreció en el siglo XVII. Los poetas contemporáneos de los Reyes Católicos, coleccionados por el gran Cancionero, reaccionan mediante ese conceptismo contra el retoricismo de antes, de igual modo que el conceptismo seiscentista combatirá al gongorismo. Ellos, como los conceptistas de la época barroca, cultivan por lo común una artificiosidad de pensamiento expresada con claridad de lenguaje. Así ellos agradaron en la época barroca a un poeta también de transición como Lope de Vega y a un conceptista como Gracián. Lope en 1620 admira las «agudezas» y sutiles rasgos de ingenio que halla en los poetas del Cancionero General, expresados con lengua clara, en contraposición a la poesía culterana llena de metáforas y de hipérbatos. Gracián en 1648 cita a docenas muestras de agudezas en el mismo Cancionero, llenas de «alma conceptuosa», oponiéndolas a la poesía gongorista que todo su cuidado pone en la cultedad del estilo y oscuridad de la frase.

La reina Isabel y el humanismo.

Esta lengua literaria, tanto prosística como poética, vacilante aún en conservar varios sincretismos arcaizantes, mal olvidada aun del retoricismo o empeñada en reacciones de complicada agudeza, esperaba ser fijada gramaticalmente, necesitaba, conforme al verdadero humanismo, clarificar el des-

bordado caudal de erudición, algo turbio aún en la CELESTINA. En ambas tareas debemos reconocer la parte que cupo a la reina Isabel, como animadora de la vida cultural.

En el matrimonio regio, Fernando representa la concepción de los grandes planes políticos; Isabel, los propósitos más ideales, así como el espíritu selectivo, indispensable para encaminar toda acción hacia su mejor resultado. Ella, que según Lucio Marineo Sículo, hablaba la lengua hispana «graviter et ornate», solía repetir que «el que tenía *buen gusto* llevaba carta de recomendación», dicho donde aparece por primera vez en el idioma esa metáfora del *gusto* sensual para indicar el sentido de lo oportuno en cada caso, que acierta a dar a las acciones el agrado, el tino y el éxito. Isabel no hacía en su frase sino interpretar el espíritu general del Renacimiento; luego veremos cómo, según ese espíritu, la literatura antepone la selección a la novedad y a la inventiva, con criterio completamente opuesto al de la época anterior.

La reina ejercía sobre aquella sociedad muy directo influjo educativo. Ella fué gran propagadora de la afición a las letras clásicas que la CELESTINA literatiza suponiéndola extendida hasta entre las clases más bajas. Cuando Nebrija publicó su GRAMÁTICA LATINA, en Salamanca 1481, Isabel se puso a estudiar latín, y al año sabía ya traducirlo. Juan de Lucena, el empedernido retórico de la época anterior, nos dice cómo aquella «muy resplandeciente Diana» cuidaba de restaurar la latinidad en Castilla, con igual afán que cuidaba de los campamentos y batallas en la guerra de Granada o de la justicia en el gobierno, y comparándola a su hermano y antecesor Enrique IV exclama: «jugaba el rey, eramos todos tahures; studia la reina, somos agora studiantes»; y en efecto, todos querían emular con la laboriosidad erudita de la soberana. Ella, sin cejar en su propósito con los años, en cuanto reconquistó a Granada, encargó al humanista milanés Pedro Mártir de Anghiera el educar a los jóvenes de la nobleza, y se preocupaba de amonestar a los duques de Villahermosa y de Guimaraes que

no faltasen nunca a las lecciones. En 1495 asistían a las clases 40 jóvenes, a quienes el viajero alemán Münzer oía recitar a Horacio y a Juvenal. El estudio de Pedro Mártir acompañaba a la corte en Granada, en Zaragoza o en Madrid. El primer Duque de Alba, a los cincuenta años, estudiaba las humanidades, y el Duque de Denia a los cincuenta y seis empezó a aprender el latín.

NEBRIJA.

Por mandato de Isabel, Alonso de Palencia había publicado su UNIVERSAL VOCABULARIO EN LATÍN Y EN ROMANCE (Sevilla, 1490), primer esfuerzo lexicográfico romance, muy notable aunque con propósito latinista; pero Palencia, a pesar de sus estudios en Italia con Jorge de Trebisonda, era espíritu tan poco renaciente que maldecía de las preocupaciones arqueológicas de Paulo II, y hombre chapado a la antigua, aun sigue la práctica juglaresca medieval de pedir a sus lectores una oración como pago. No es él, sino Nebrija el propulsor de los principios humanistas.

Dieciocho años menor que Palencia, Nebrija traía de su decenio juvenil en Italia aspiraciones muy modernas: le preocupan las cosas de este mundo en sí, sin necesitar mezclarlas al más allá; no piensa ascéticamente ni cree oportuno pedir oraciones como premio, sino que pone «delante los ojos una grande esperança de inmortalidad», pretendiendo «gloria inmortal» por su empeño en depurar la latinidad y «desbaratar la barbaria, por todas las partes de España tan ancha y luengamente derramada». Tales pensamientos expuestos en la dedicatoria del LEXICÓN latino (1492) y del diccionario romance (1495) y cifrados en los dos neologismos semánticos *barbaria* e *inmortalidad*, inspiran toda la poligráfica obra de Nebrija. Pero éste, lejos de encerrarse orgulloso en su erudición latina, despliega su principal originalidad creadora, para escribir una GRAMÁTICA CASTELLANA, veinticuatro años antes que se publicase la primera gramática italiana, y cuarenta an-

tes que la primera gramática francesa. Dió así curso por primera vez en la Europa humanística a la dignificación de la lengua vulgar, concepto que el Renacimiento teorizó después insistentemente. Recordando a los dos patriarcas de la filología clásica, quiere Nebrija reducir a arte la lengua castellana «e hazer en nuestra lengua lo que Zenódoto en la griega e Crates en la latina». Así, con plena clarividencia, expresa la magnitud de su empresa en la dedicatoria de la Gramática a la Reina; que también esta «resplandeciente Diana» anima con su gusto erudito la gran novedad del intento filológico, aunque sin ella saberlo.

La Lengua, la unidad nacional, el imperio.

Porque el pensamiento de una gramática de lengua vulgar era cosa tan inaudita que, cuando hacia fines de 1486 Nebrija presentó muestra de su obra en Salamanca a la Reina Católica, ella, tan estudiosa en la gramática latina del mismo Nebrija, preguntó para qué podía aprovechar un Arte de la lengua vulgar. Entonces, el obispo de Avila y confesor de la Reina, Fray Hernando de Talavera, arrebató la respuesta a Nebrija, según éste recuerda a la Reina: «Que después que Vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, y con el vencimiento aquellos ternían necessidad de recebir las leies quel vencedor pone al vencido, e con ellas nuestra lengua, entonces por esta mi Arte podrían venir en el conocimiento della, como agora nosotros deprendemos el Arte de la gramática latina para deprender el latín». Estas palabras pronunciadas años antes, pero publicadas en agosto de 1492 cuando Colón se disponía ya a zarpar en busca del imperio del Gran Can, fueron profecía ambiciosa.

No sólo los pueblos bárbaros, decía a la reina el obispo, sino los vizcaínos, los franceses, los italianos y cuantos tienen trato con España, podrán aprender en la nueva obra de Nebrija. El Renacimiento, avivando la conciencia de los fines particulares de cada pueblo, inducía a mirar la lengua propia de

cada uno como definidora de la nación y como instrumento del dominio y del imperio nacional, a diferencia del latín, propio del imperio universal de la cristiandad que la Edad Media había concebido. Una docena de años después de la Gramática de Nebrija, el obispo de Marsella Claudio de Seyssel, glorificador de «la gran monarquía» de Luis XII (el vencido rival de Fernando el Católico en Italia), preconizará por su parte la necesidad de cultivar la lengua francesa, como un agente de imperio: propáguese entre los italianos la lengua y la «literature» francesa como lo está en el Piamonte, y pronto Italia se hará francesa.

Pero además, Nebrija expone a la Reina cómo la lengua servirá a la unidad indestructible de la nación: «Por la industria, trabajo e diligencia de Vuestra Real Majestad... los miembros e pedaços de España que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron e ajuntaron en un cuerpo e unidad de reino, la forma e travazón del cual assí está ordenada que muchos siglos de injuria e tiempos no la podrán romper ni desatar»; y una vez logrado esto, no queda sino que florezcan las artes de la paz, siendo primera de todas la de la lengua, pues «ésta hasta nuestra edad anduvo suelta, fuera de regla» y sujeta a tantas andanzas, que lo escrito hace quinientos años parece escrito en otro idioma. «Y porque mi pensamiento e gana siempre fué engrandecer las cosas de nuestra nación y dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor emplear su ocio... acordé ante todas las otras cosas reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora e de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor y estenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir», para que no se pierdan los hechos loables que los historiadores encomiendan a la inmortalidad, ni las demás cosas peregrinas y extrañas que se digan en castellano.

Por primera vez una lengua moderna piensa en la necesidad de ser fijada, para expresar cosas grandes y consagrarlas a la perpetuidad de los siglos venideros, y es Nebrija quien da

vida a esta idea renacentista, guiado por el ejemplo del griego y el latín, que reducidos a un arte, siempre «quedan en una uniformidad», a pesar del transcurso de los tiempos. Cegado por el brillo de tal ejemplo, Nebrija no tiene presente la distinción de una lengua viva y una muerta, y ambiciona dar a la lengua moderna la inmutable estabilidad que las lenguas clásicas tienen en las gramáticas.

Nebrija se proclama, con razón, primer inventor de este pensamiento de fijar una lengua moderna, «lo cual hezimos en el tiempo más oportuno que nunca fué hasta aquí, por estar ia nuestra lengua tanto en la cumbre que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida». Esto es dicho por Nebrija después de haber sentado que la lengua sigue al imperio de tal manera que con él comienza, con él florece y con él decae. Y sin embargo el imperio hispano aún no había descubierto América, ni la lengua había hallado todavía sus más grandes decubridores; el optimismo entusiasta del gran humanista andaluz adivinaba la cumbre a que aun no se había llegado.

Estos altos pensamientos de Nebrija realzan el valor de la Gramática a la que sirven de prólogo. En ella se aplican por primera vez a una lengua vulgar los métodos humanísticos, con los conocimientos filológicos e histórico-literarios del idioma que antes sólo se ejercitaban en el estudio del latín o del griego. Pero tan excelente obra quedó sin eficacia pedagógica. Se creía comúnmente, como había creído la reina Isabel, no ser necesario arte para la lengua propia; Juan de Valdés pensaba también así; y la Gramática nebrisense después de 1492 no volvió a ser reimpresa, en contraste con las INSTITUTIONES LATINAE del mismo Nebrija, que indispensables para la enseñanza, no cesaron de ser reeditadas hasta el siglo XIX. Tuvo que mediarse el siglo XVI antes que apareciesen otras Gramáticas del Español, y ésas con propósito más modesto y práctico, para aprendizaje de extranjeros. El Licenciado Villalón publicará

también su GRAMÁTICA en 1558, censurando displicentemente la de Nebrija como mero calco de la Gramática latina.

Mayor influjo tuvo el DICCIONARIO de Nebrija, reimpreso casi tanto como las INSTITUTIONES. Primera catalogación general del léxico, sirvió de base a todos los trabajos posteriores; las precisiones definitorias que Nebrija se esmeró en establecer fueron a menudo acogidas por Covarrubias y demás Diccionarios hasta hoy.

Ramón Menéndez Pidal.
Cuesta del Zarzal (Chamartín de la Rosa).
MADRID (España).